

ДИАЛОГИЧНОСТЬ БАРОЧНОЙ И ПОСТМОДЕРНИСТСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СИСТЕМ

Исчезновение веры в абсолюты в контексте XX в. вызвало к жизни представление о нестабильности и в то же время взаимозависимости всего сущего, а также стимулировало поиски новой целостности, не ложной и искусственной, а истинной и естественной. Постмодернизм, воспринимающий мир в качестве хаоса, передает это представление в различных вариантах интертекстуальности, пытаясь сориентироваться во множестве культурных систем. Скорее всего, он являет собой переходную форму к какому-то новому качеству литературы, которой предстоит существовать в совершенно новых условиях и выполнять новые функции. Одним из свидетельств этих глобальных изменений в области литературного творчества стало «специфическое отношение художников к культурным и художественным традициям прошлого» [1, с. 79–80].

В XX столетии эстетика барокко естественным образом вписывается в специфическую логику прочтения эстетикой постмодернизма и, конечно же, в его специфическую логику самоосознания, неотделимую от процесса переживания утраты традиции, подразумевающей непрерывность наследования культуры.

Важнейшей характеристикой диалога постмодернизма и барокко является их порубежный характер. Период барокко XVII в. отражает противоречия и хаос наступившей эпохи Нового времени. Н. Л. Лейдерман констатирует: «Ближайшая к XX веку эпоха переходного типа — барокко, которой принадлежит роль “стыка” между двумя культурными эрами — Ренессансом и Новым временем (Modernity)» [2, с. 455]. Период постмодернизма XX в. — это кризисная картина мира на переломе от эпохи Нового времени к чему-то неизвестному. Кризис общественного сознания требовал и требует создания новой концепции универсума, способной выявить внутреннюю логику кажущегося дисгармоничным бытия.

Ситуация кризисного напряжения эпохи актуализируется диалогами различных смыслов и формирует осознание культуры человеком посредством ее образов и идей. Диалог между разновременными культурами не следует воспринимать как подражание современному искусству более древнему, диалог — это продуктивное использование богатого наследия. В. С. Библер утверждает, что «эпоха осуществляет диалог в форме нововременного разума с самим собой (разум, рассудок, интуиция, здравый смысл) и другими формами восходящего познания» [3, с. 9].

Для М. М. Бахтина «диалог» — корень и основание для всех определений человеческого бытия. «Диалог есть соприкосновение с миром культур, он неминуемо возникает внутри каждого социального субъекта, при котором внутренних диалог является исходной точкой всего диалогического мышления, в том числе и диалога культур» [4, с. 370].

Единственным более или менее достоверным способом фиксации и возрождения традиции в человеческом сознании выступает письменный текст. Положение, что история и общество являются тем, что может быть прочитано как текст, привело к восприятию человеческой культуры как единого интертекста, который, в свою очередь, служит предтекстом вновь появляющихся текстов. Подобное отношение искусства к действительности было заложено еще в период процветания барокко. По утверждению Е. Г. Милюгиной, изложенному в статье «Метатекст барокко как лабиринт», барокко отличалось от Ренессанса и классицизма, рационалистически строго противопоставлявших искусство и жизнь, тем, что в слове сопрягало *текст книги* и *текст мира*, запечатлевая способ истолкования знания и символически воспроизводя его своим бытием. Цель культуры эпохи барокко — понять тот мир, в котором существует личность, — достигается на уровне отношений «автор — текст — универсум». Постмодернизм задает новый горизонт представленности в современной культуре идей и текстов барочной традиции. В этом отношении «постмодернизм есть, собственно, способ бытия классики в современную эпоху» [5, с. 604].

Постмодернизм неоднократно сопоставлялся со стилем барокко (Л. Хатчеон, Ф. Варнке), с которым его роднят как образно-тематические лейтмотивы, так и формальные признаки. К образно-тематическим лейтмотивам относятся такие, например, как «жизнь есть сон», «мир — театр», «Протей», «искусство как игра», «мученики и девственницы», на что указывают труды Ф. Варнке («Версии барокко. Европейская литература в XVII в.», 1972) и П. Скрайна («Барочная литература и культура в XVII столетии», 1978).

Главные принципы и ценности постмодернизма XX в., выделенные американским теоретиком И. Хассаном, во многом аналогичны принципам барокко XVII в.:

- 1) смешение привычных жанров искусства, творческих стилей и методов, а также «карнавализация», «игра» автора с читателем;
- 2) принципиальный фрагментаризм, склонность к парадоксам;
- 3) опровержение канонов, выступление против всех конвенциональных авторитетов;
- 4) констатация «смерти субъекта», «я» которого перестает быть центром мысли и переживания;
- 5) ирония объявляется одной из главных установок эпохи;
- 6) неопределенности, неясности, пробелы.

Для постмодернизма, как и барокко, характерны дионисийские образы, полные неожиданности и хаоса. «Барокко было чуждо чувство удовлетворенности и законченности; его область — тревога возникающего бытия, напряжение переходного состояния» [6, с. 274].

Вполне возможно ожидать от постмодернизма применение барочных характеристик для самоописания. Одним из первых определение «необарокко» для характеристики современного общества выдвинул испанский философ Хавьер Роберт де Вентос. По мнению философа, это общество

отличается «отсутствием авторитетного теоретического обоснования, хотя в то же время оно недвусмысленно противопоставляет себя “научному и идеологическому тоталитаризму”; оно скорее склонно не к целостному, а дробному и фрагментированному восприятию, к пантеизму и динамике, к многополярности и фрагментации» [7, с. 179].

Барочная модель мира становится весьма актуальной в современном литературно-художественном процессе. Об этом свидетельствует, по словам исследователя Н. Л. Лейдермана, характерная особенность литературного процесса в XX в. — это «появление вторичных художественных систем, конструктивным принципом которых является демонстративное диалогическое сцепление старой и новой “методных” структур. Это, как правило, системы, обозначаемые при помощи приставки “нео-”» [2, с. 34].

Литература барокко, как и литература постмодернизма, выражает чувство непостоянства, изменчивости, иллюзорности жизни. Актуализируя барочный тезис «жизнь есть сон», постмодернизм обращает внимание прежде всего на зыбкость граней между «сном» и «жизнью», на постоянное сомнение человека, находится ли он в состоянии сна или бодрствует, на контрасты или причудливые сближения между лицом и маской, «быть» и «казаться».

Тема иллюзии — одна из самых популярных в литературе барокко, часто воссоздающей мир как театр, реализует себя посредством ярко выраженной системы ролей и масок в произведениях. Характерной чертой барочной литературы становится смешение жанров, что аналогично в постмодернистской прозе реализуется вкраплением элементов драмы и киносценария. Подобное явление интертекстуальных взаимоотношений между различными видами искусства в современной интеллектуальной прозе получило название «синкретической интертекстуальности» [8, с. 56]. В отличие от барокко XVII в., необарокко XX в. представляет собой более гибкую модель, воспринимающую идеологии культурных формаций прошлого как шифр к прочтению текстов, которые фактически уже больше не информируют, потому что все значения уже усвоены.

Моделирование художественной действительности в постмодернистском романе вбирает в себя многие особенности барочного стиля XVII в. Понимание стиля как модели художественного освоения мира, обусловленной особенностями культурно-исторической эпохи, нашло отражение в исследованиях Д. С. Лихачева, С. С. Аверинцева, А. В. Михайлова, А. Ф. Лосева, а также в зарубежных исследованиях Н. Певзнера, К. Гурлита.

Д. С. Лихачев характеризует феномен стиля следующим образом: «...для характеристики эпохи имеет значение характеристика господствующего в эту эпоху стиля... Понятие “стиль эпохи” включает в себя и литературный стиль, так как имеет не только стиль языка литературы, но и “весь стиль” отображения мира: понимание человеком внутренних и внешних свойств, его поведение, стиль отношения к общественным явлениям, стиль понимания природы и отношения к природе» [9, с. 12].

С. С. Аверинцев в труде «Риторика и история европейской литературной традиции» высказывает мнение о том, что стиль той или иной культу-

ры связан с формой текста, его организацией и жанром. Именно через жанр, считает поэтолог, можно представить и реконструировать смыслы различных эпох. Жанр оказывается не только составной частью поэтики, но и знаком мировидения, присущего эпохе. Мозаика произведений в культуре XVII–XVIII вв. объясняется интенсивными процессами формирования стиля и приспособления к особенностям и изменениям исторической действительности, отражением которой и является барокко. «Еще не один исторический стиль, — отмечает А. А. Морозов, — не обладал такой способностью отвечать импульсам своего времени, как барокко» [10, с. 122].

В целом во всех жанрах барочного и постмодернистского направлений выстраивалась «мозаичная» картина мира; причем в этом мозаичном образе мира играет особую роль воображение, и нередко совмещаются несовместимые явления, используется образ лабиринта. Окружающее человека пространство выступает в образе лабиринта, по которому он на протяжении жизни одиноко путешествует. Постмодернистской философии предстоит поиск ориентиров в равнозначности различных ценностных ориентаций, которые позволили бы прожить индивиду полноценную, содержательную жизнь, оградив его от бессмысленного блуждания в бесконечном лабиринте возможностей.

В формах повествования «развилка» или «лабиринт» представлены в диалоге, через морализаторские и описательные пассажи. Представления о морали в эпоху барокко, по мнению А. М. Панченко (««Великие стили»: терминология и оценка», 1994), А. Л. Софроновой («Человек и картина мира в поэтике барокко и романтизма», 1995), В. Ю. Силонас («Стиль жизни и стиль искусства (Испанский театр маньеризма и барокко)», 2000), М. Н. Лобановой («Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики», 1994), О. А. Кривцун («Художественные эпохи в культуре Нового времени», 2001), явились выражением переходной стадии развития истории и культуры. Барочную переходность отличает кризисное, трагическое мироощущение, связанное с реалиями межгосударственных и гражданских войн (прежде всего — Тридцатилетняя война), народных восстаний (особенно крупные в 40-е гг. в Италии, Испании), революций (Голландия, Англия), оппозиционных движений (например, французская Фронта). Для постмодернизма также характерен кризисный характер сознания. Раскрывая смысл понятия «кризис» для постмодернизма, исследователь А. Меджилл пишет: «Это утрата авторитетных и доступных разуму стандартов добра, истины и прекрасного, утрата, отягощенная одновременно потерей веры в Божье слово Библии» [11, с. 14].

Непрерывные колебания от счастья к несчастью составляют основу многих сюжетов драмы эпохи барокко. Оппозиции света и тьмы, добродетели и греха приводит к возникновению «черно-белого мира добра и зла» [12, с. 123]. На этих противопоставлениях строится иерархическая картина мира. Человек в этом мире, состоящем из двух половин, проделывал путь «по вертикали и горизонтали, время от времени попадая в лабиринты, перебарывая в себе то духовное, то плотское, колеблясь от момента

счастья к мрачным минутам скорби, возвышаясь и вновь погружаясь в бездну» [12, с. 133].

Образ лабиринта, реализующий мотивы странствия и одиночества, станет одним из наиболее продуктивных как в литературе барокко, так и в постмодернизме. В английском барокко и постмодернизме будет проведена аналогия лабиринта с одиноко стоящим островом, хотя интерпретация человека-острова будет отличаться: «В терминах сознания и самосознания каждый отдельный человек это как раз и есть остров, несмотря на знаменитую проповедь Донна, в которой утверждается как раз обратное...» [13, с. 418].

С образом лабиринта в произведениях постмодернизма ассоциируется реализация мотива «случайности», цель которой «вынудить нас, как и всю прочую материю, развиваться, эволюционировать» [14, с. 53]. В барокко этот мотив определялся как «тайна», связанная генетически со средневековой теоцентрической концепцией мира, поставленной под сомнение Ренессансом. Тайна дана как некий глубинный слой, всегда присутствующий в тексте, но открывающийся читателю, способному пройти лабиринт значений и смыслов в моделируемой автором действительности.

Герой барочный и необарочный, переживающий ощущение разлада, стремится к бегству от окружающей его действительности. А то, что европейская ментальность отражала ощущение растерянности и дисгармонии, закрепил в своем труде «Об отношении психотерапии к спасению души» известный психолог и философ К. Г. Юнг: «...почти повсеместно состояние духа европейца характеризуется опасным нарушением равновесия. Мы живем, несомненно, в эпоху душевной растерянности, нервозности, замешательства и мировоззренческой дезориентации» [15, с. 59]. А. М. Панченко считает сквозной для барокко «идею бегства», которая находит свое выражение в различных сферах бытия (например, в изучении законов движения и «соударения» тел в физике). «Это некий общий принцип эпохального мышления, — пишет автор, — мир осознается как “соударение” людей, находящихся в неустанном движении, которое кажется хаотическим. Жизнь — путничество и странствие, а человек — пилигрим, которому надлежит искать истину... и плутать в “лабиринте мира”... Но останавливаться нельзя, ибо человек обречен на движение и путь. Это единственно возможный способ существования» [16, с. 167].

Усложненный метафоризм, иллюзорность, движение характерны не только для барочного и необарочного понимания мира как лабиринта, но и для представления о мире как театре. Открытие движения в XVII в. вызвало важнейшие перестройки в искусстве. Театр барокко становится театром подвижных, изменчивых сущностей (Командор в «Севильском цирюльнике» Т. де Молина и Статуя, изваянная Пигмалионом, из феерии П. Кальдерона «Зверь, молния и камень»), пространства сцены и зрительного зала сливаются в единое целое (появление персонажа из рядов зрителей).

Совмещение таких видов искусства, как литература и театр, реализуется в барокко и постмодернизме акцентом на жесте, мимике, динамике движения, эмоциональности, психологизме. Как отмечает И. П. Ильин, в совре-

менном обществе вновь оказалась актуальной шекспировская сентенция «Весь мир — театр» [7, с. 255]. В то же время уже в рамках шекспировского творчества намечается противоречие внутри этой аналогии. Классическая эстетика не приемлет многого в театре У. Шекспира, находя «непоследовательность», «злоупотребление метафорической речью», «нагромождение и неуклюжесть образов», несоблюдение принципов классического единства [17, с. 249]. «Мир — сцена, где у каждого есть роль», — говорит подчеркнуто меланхолический Антонио в комедии «Венецианский купец» (1596) [18, с. 216], чем выражается двоякое отношение к театральности, которая может стать как причиной уныния и разочарования в мире, так и послужить для пропаганды радости.

На более позднем этапе в трагедии «Макбет» (1605) идея гармонии будет подвергнута Шекспиром сомнению, и возникнет другая трактовка творчества, создающего и организующего действительность: «Жизнь — это только тень, комедиант, паясничавший полчаса на сцене и тут же позабытый; это повесть, которую пересказал дурак...» [19, с. 94]. Очевидно, что в «Макбете» (1605) создается общее поле идей и образов с барочной литературой.

Театральная игра, считает П. Н. Скрайн, была для людей XVII в. гораздо более необходима, чем живопись или поэзия. Именно театр дает возможность ухватить ощущение и атмосферу барочной Европы. Каждый человек играл в течение жизни различные роли, принимая видимости и допуская иллюзии.

Сочетание проявления театральности в барокко и необарокко реализуется в антиномичном противостоянии категорий лица и маски. Академик Н. И. Конрад в статье «О барокко» отмечает, что «подобная обстановка сложилась в истории раньше только раз: когда древность столкнулась со средневековьем. Антиномии этих эпох совершенно неповторимы и необыкновенно напряжены. Мы живем сейчас также в эпоху великих антиномий и их столкновений. И знаем хорошо, что наше время — также эпоха великой остроты. Поэтому мы сейчас даже яснее поймем барокко, чем раньше» [20, с. 267]. Л. Е. Пинский о барокко писал следующее: «Картина мира неоднородна и предельно усложнена» [21, с. 470].

Барокко XVII в., как и черты необарокко в контексте постмодернизма XX в., как бы раскалывает мир: в нем рядом с небесным сосуществует земное, рядом с возвышенным — низменное. Для этого динамичного, стремительно меняющегося мира характерны не только непостоянство и быстротечность, но и необычайная интенсивность бытия и накал тревожных страстей, соединение полярных явлений — грандиозности зла и величия добра. По словам А. М. Панченко, «эпоха жаждала чудес и сенсаций» [22, с. 190]. Сенсационность барокко в данном случае проявилась в создании культа чудес и чудищ (именно барокко создает систему «кунсткамер»).

Для барокко была характерна и другая черта — оно стремилось выявить и обобщить закономерности бытия, разрешить проблему высшей власти и справедливости. Помимо признания трагичности и противоречивости жиз-

ни, представители барокко полагали, что существует некая высшая божественная разумность и во всем имеется скрытый смысл.

Рассмотрение отношений господства и подчинения так или иначе приводит к анализу символических механизмов власти, символического насилия, «театра власти». Одной из ведущих тем постструктуралистской рефлексии также является проблема власти, над которой рассуждали Ж. Деррида, Ю. Кристева, Ж. Делез и многие другие. Ф. Гваттари трактовал власть как «субпродукт “производства желания”» [23, с. 61]. У М. Фуко эта мысль получила наиболее популярную формулировку: противоречивость, повсеместность и обязательность проявления власти придает ей налет мистической ауры. Именно с проблемой власти Ж. Бодрийяр связывает функционирование симулякров в эпоху барокко. Симулякры — это не просто игра знаков, в них заключены особые социальные отношения и особая инстанция власти. Воплощение барочного симулякра — лепнина, которая способна преобразить, переиграть любую природу, в соответствии с определенным планом.

В феноменах обыгрывания, аллегории, иллюзии, пародийности находят выражение ирония. Ирония в постмодернизме представляет собой важнейший элемент любого вида мыслительного творчества. Она допускает совмещение несовместимого, соединение несоединимого. Стирая границу между искусством и жизнью, создавая ту или иную иллюзию, авторы современных романов возрождают интерес публики к игровой природе зрелища. При восприятии жизни как текста, внутри которого происходит игра знаков и цитат, требующая деконструкции, истина понимается как игра явлений, которая порождена незакрепленностью всех знаков. Языковая игра, цитатность выступают в постмодернистских произведениях, как и в барочных текстах, в виде основного метода художественного творчества.

Представление об изменчивости мира породило необычайную экспрессивность художественных средств. Внутренняя противоречивость определила барочный образ мира, который согласуется с постмодернистским в раскрытии контрастов, появлении асимметрии взамен гармонии. Подчеркнутая внимательность к душевному строю человека выявила такую черту, как экзальтация чувств, подчеркнутая выразительность, показ глубочайшего страдания. Для искусства и литературы барокко характерна предельная эмоциональная напряженность. Человек эпохи барокко виделся прежде всего существом аффектным, страдающим, подверженным пафосу. С этим же комплексом представлений связан барочный топос «мир сошел с ума» (например, в барочном романе В. К. Принтца «Куриозный музыкант, или Батталус», содержащем раздел «Сумасшедший музыкант») [24, с. 56]. Для барокко, как и для современного культурного состояния, становится типичен страдающий герой, пребывающий в состоянии дисгармонии, мученик долга или чести, страдание оказывается едва ли не основным его свойством, появляется ощущение обреченности: человек становится игрушкой в руках неведомых и недоступных его пониманию сил. И герои, и читатели образуют в призрачной и антиномичной реальности своего рода некое «коллективное пространство», где они могут меняться местами, находясь в «особом

измерении бытия, в магическом, сакральном, игровом пространстве» [25, с. 402]. Литература барокко не знает покоя и статики, мир и все его элементы меняются постоянно. В барочной и современной литературе нередко можно встретить выражение страха перед судьбой и неизведанным, тревожное ожидание смерти, ощущение всевластия злобы и жестокости. Герой оказывается рефлектирующим, обращенным к своему собственному внутреннему миру. В постмодернистской художественной системе также отмечается подъем индивидуализма, что находит свое выражение в углубленном интересе личности к самопознанию, повышенной чувствительности, обостренном восприятии межличностных отношений, ностальгии по утраченной гармонии мира.

Таким образом, в современных рефлексиях о соотношении барокко и постмодернизма можно выделить две тенденции. Приверженцы первой стремятся сопоставить две эпохи, сохранив специфичность каждой, концентрируют свое внимание на тех чертах барокко, которые сближают его с нашим временем — театральность, иллюзорность, репрезентация власти, восприятие мира как хаоса. Вторая же тенденция представлена радикальным постмодернизмом. Здесь абсолютное преобладание получает собственное «я», собственная культура. Ставится задача не реконструкции, а деконструкции другой культуры применительно к собственным целям. Авторы идей «симулякра» (Ж. Бодрийяр) и «складки» (Ж. Делез) не претендуют на адекватное отражение реальности барокко, его философии, мировоззрения. Они просто используют образы барочной культуры для выражения собственной позиции. Тем не менее при описании барокко ими выделяются такие черты, как бесконечность пространства, театральность, иллюзорность, репрезентация власти.

Итак, в середине–конце XX в. наблюдается обостренный интерес к эпохе барокко. Новым при этом является то, что речь идет не просто о повышенном внимании к барокко, а прямо о понимании своего времени как эры «необарокко». Культура постмодернизма создает свой образ барокко, характеризующийся господством театральности, иллюзорности, созданием шоу-пространства, цитатностью и ироничностью мышления. Эти же черты одновременно являются определяющими и для современной социокультурной ситуации.

Примечания

1. *Стеценко Е. А.* Концепция традиции в литературе XX века // Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века / Под ред. А. Б. Базилевского. М., 2002. С. 47–83.
2. *Лейдерман Н. Л.* Траектории «экспериментирующей эпохи» // Русская литература XX века: закономерности исторического развития. Кн. 1: Новые художественные стратегии / Отв. ред. Н. Л. Лейдерман. Екатеринбург, 2005. С. 7–50.
3. *Библер В. С.* Новое время и «внутренний диалог». М., 1990.
4. *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979.
5. *Можейко М. А.* Постмодернизм // Постмодернизм: Энцикл. / Под ред. А. И. Мерцалова. Минск, 2001. С. 601–605.

6. Вельфлин Г. Ренессанс и барокко. СПб., 2004.
7. Ильин И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. М., 1998.
8. Арнольд И. В. Проблемы диалогизма, интертекстуальности и герменевтики (в интерпретации художественного текста). СПб., 1995.
9. Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X–XVII вв. Эпохи и стили. Л., 1973.
10. Морозов А. А. Проблемы европейского барокко // Зарубежная литература (Л.). 1968. № 12. С. 111–126.
11. Megill A. Prophets of extremity: Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida. Berkeley etc., 1985.
12. Софронова Л. А. Поэтика славянского театра XVII — первой половины XVIII в.: Польша, Украина, Россия. М., 1981.
13. Фаулз Дж. Острова // Фаулз Дж. Кротовые норы / Пер. с англ. И. Бессмертной, И. Тогоевой. М., 2002. С. 413–477.
14. Фаулз Дж. Аристос: Философская эссеистика / Пер. с англ. Н. Роговской. СПб., 2003.
15. Юнг К. Г. Об отношении психотерапии к спасению души // Юнг К. Г. Бог и бессознательное. М., 1998. С. 59.
16. Панченко А. М. «Великие стили»: терминология и оценка // Русская литература и культура Нового времени. СПб., 1994. С. 166–177.
17. Гегель Г. Ф. В. Эстетика // Соч.: В 3 т. М., 1968–1973. Т. 1–3.
18. Шекспир В. Венецианский купец // Полн. собр. соч.: В 8 т. М., 1960. Т. 3.
19. Шекспир В. Макбет // Полн. собр. соч. Т. 7.
20. Конрад Н. И. О барокко // Избранные труды. История. М., 1974. С. 265–267.
21. Пинский Л. Е. Ренессанс и барокко. Бальтасар Грасиан и его произведения // Грасиан Б. Карманный оракул. Критикон. М., 1982. С. 449–575.
22. Панченко А. М. Русская культура в канун петровских реформ. Л., 1984.
23. Guattari F. A liberation of desire: An interview // Homosexualities and French Literature / Ed. by G. Stambolian Ithaca, 1976. P. 58–173.
24. Лобанова М. Н. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. М., 1994.
25. Силонас В. Ю. Стиль жизни и стиль искусства: (Испанский театр маньеризма и барокко). СПб., 2000.

© Спиридонов Д. В.
г. Екатеринбург

«НЕЛИНЕЙНОЕ ПИСЬМО» И ИСТОРИОГРАФИЧЕСКИЙ МЕТАНАРРАТИВ В РОМАНЕ ПЕТЕРА КОРНЕЛЯ «ПУТИ К РАЮ»

Произведение шведского писателя Петера Корнеля «Пути к раю» остается практически не исследованным не только в отечественном, но и в зарубежном литературоведении. По всей видимости, причина тому почти полное отсутствие сколько-нибудь внятной методологии исследования подобного рода повествовательных текстов, т. е. текстов, относящихся к так называемому «нелинейному письму». И дело не только в том, что нет четкого понимания того, что же такое «нелинейное письмо» (это словосочетание в каком-то смысле парадоксально, и английский термин «nonlinear narratives» гораздо удачней было бы перевести как «нелинейное повество-